



TITLE:

# Du « cadre narratif » dans Exercices de style de Raymond Queneau

AUTHOR(S):

Kubo, Akihiro

---

CITATION:

Kubo, Akihiro. Du « cadre narratif » dans Exercices de style de Raymond Queneau.  
ZINBUN 2008, 40: 1-13

ISSUE DATE:

2008-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/71098>

RIGHT:

© Copyright March 2008, Institute for Research in Humanities Kyoto University.

## Du « cadre narratif » dans *Exercices de style* de Raymond Queneau

Akihiro KUBO

Étant un produit de l'œuvre d'art, l'univers de la fiction est un univers clos. Il tire tous ses profits esthétiques de cette limite spatio-temporelle : celle-ci lui permet de se détacher de la réalité et de doubler son espace-temps. En nous limitant à la fiction littéraire, nous voulons proposer le « cadre narratif » comme un élément qui contribue à créer cet univers clos qui est celui de la fiction. Effectivement, c'est ce cadre narratif qui donne au texte l'effet de fiction et ainsi l'apparente au genre fictif. Il faut préciser que cette notion ne se prétend pas narratologique : elle est plutôt heuristique. En d'autres termes, nous ne voulons pas élaborer une notion qui s'appliquerait à bon nombre de textes littéraires, mais mettre en lumière l'originalité d'une œuvre par rapport à la problématique de la fiction. Cette œuvre en question, c'est *Exercices de style* de Raymond Queneau.

Considérer les *Exercices* sous le rapport de la fiction peut paraître une tentative peu fructueuse sinon inutile, car c'est avant tout à la virtuosité formelle que tient la célébrité de cette œuvre. On sait que Queneau y a créé quatre-vingt-dix-neuf variations stylistiques sur une même histoire. Cependant, si ce texte n'en propose pas moins *un* univers de la fiction, on peut (et doit) tenir compte de sa dimension narrative pour comprendre son originalité. En effet, il nous semble qu'elle repose sur le rapport particulier entre la forme et le narratif. Or, malgré leur caractère narratif, les *Exercices* n'appartiennent à aucun genre fictif traditionnel (roman, nouvelle ou conte). Ce statut problématique quant au genre est suggéré par le prière d'insérer qu'a rédigé Queneau : « Et le lecteur imaginera facilement d'autres trucs, auxquels il pourra se livrer, si le cœur lui en dit »<sup>1</sup>. Effectivement, c'est en raison de cette possibilité d'élargir l'univers de la fiction au-delà de la limite du livre que les *Exercices* ne s'apparentent pas aux genres traditionnels : avec le genre, le cadre narratif est remis en cause.

Si le statut générique va de pair avec la question du cadre narratif, il est utile d'examiner d'abord les *Exercices* sous cet angle. Nous essaierons moins d'attribuer un genre à l'œuvre

---

<sup>1</sup> Le Bulletin de la *NRF*, avril 1947. Repris dans Raymond Queneau, *Œuvres complètes*, t.III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1385.

que de chercher une perspective qui permettra d'examiner — ce sera la deuxième étape de notre travail — la nature de sa dimension narrative. Enfin, nous nous pencherons sur le cadre narratif en nous appuyant sur une approche rhétorique.

## I. Essai, poème ou roman ?

Partons d'un fait : les *Exercices* sont d'habitude classés parmi les « essais ». Tous les livres ou presque de Queneau contiennent les pages « Du même auteur ». Les *Exercices* se trouvent à la tête de la rubrique « Essais », suivis de *Bâtons, chiffres et lettres* et *Une Histoire modèle*. Cette classification remonte à 1947, année de la publication de la première édition : dans leurs comptes rendus, les critiques ont classé de concert les *Exercices* parmi les essais<sup>2</sup>. On ne peut pourtant pas s'empêcher de sentir un malaise devant cette classification. Ce livre n'est, certes, ni roman ni poème ni une pièce de théâtre dans son ensemble, mais il contient des récits, une ode, un sonnet et des dialogues et monologues. Cependant, plus que toutes les variations formelles, c'est le contenu qui pose problème : l'histoire des *Exercices* ne renvoie-t-elle pas l'œuvre à la fiction qui est rarement associée aux essais ? Force est donc de reconnaître que cette classification relève non seulement de la liberté des règles du genre des essais mais surtout d'un « faute de mieux ».

Œuvre singulière et inclassable, les *Exercices* sont indubitablement le fruit d'un esprit d'avant-garde qui fait fi de la classification des genres : ils mettent en question la Littérature. Les problèmes esthétiques qu'ils suscitent portent en effet sur les différents genres. Laissant de côté la tentation de leur donner une étiquette générique à partir d'indices textuels, il est utile de considérer le statut générique des *Exercices* à partir des interprétations des critiques qui s'intéressent aux genres. Car, à notre avis, les *Exercices* sont un objet littéraire dont la généricité est *surdéterminée* et il faut saisir leur espace générique là où se croisent le roman et la poésie.

Hugo Friedrich constate que les *Exercices* reflètent et radicalisent une tendance du langage poétique. Pour l'auteur de *Structure de la poésie moderne*, ce qui caractérise la poésie du XX<sup>e</sup> siècle, ce sont le divorce entre le sujet et la technique de l'art verbal et la primauté donnée à cette dernière : « L'énergie poétique, écrit-il, se concentre maintenant presque exclusivement dans le style »<sup>3</sup>. Pour les poètes modernes, le sujet ne sert que de prétexte de l'écriture. Ainsi, Friedrich considère l'expérience de Queneau comme la réalisation du programme de

---

<sup>2</sup> Nous n'avons pu consulter tous les articles parus lors de la publication de différentes éditions ou traductions. Des comptes rendus parus en 1947 se divisent en deux : soit ils classent *Exercices* parmi les essais, soit ils ne font pas mention du genre.

<sup>3</sup> H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1999, p. 211.

Valéry pour qui la poésie doit être la variation d'un seul thème, et la rapproche de celle de Jorge Guillén et Pierre Jean Jouve qui eux aussi ont pratiqué la variation poétique autour d'un thème ou un texte.

Friedrich résume les réflexions des auteurs qui ont essayé de situer ce livre dans le contexte de la poésie moderne avec le commentaire suivant : « Le style qui se transforme lui-même ne s'intéresse qu'à lui-même »<sup>4</sup>. L'innovation de Queneau s'inscrit sous cette optique dans l'histoire de l'avant-garde poétique. C'est pour cette raison que Queneau devra plus tard s'expliquer pour répondre à ceux qui y trouvaient « une tentative de démolition de la littérature »<sup>5</sup>. Que ce soit pour l'approuver ou pour le déplorer, les critiques ont souligné l'esprit d'avant-garde des *Exercices* et, dans cette lignée, son oulipisme avant la lettre<sup>6</sup>. Effectivement, la fondation de l'Oulipo en 1960 leur fournira une terminologie qui permet d'expliquer cette œuvre inclassable ; par ailleurs, l'Oulipo lui-même la reconnaîtra comme « œuvre oulipienne »<sup>7</sup>. Dès lors, sont mobilisés les clichés liés à la « potentialité » et à l'« autonomie du langage » qui font de l'œuvre une « machine poétique ». Ainsi, en 1982, Jean-Marie Catonné croit qu'il faut rectifier cette interprétation oulipisante : « Pré-oulipien peut-être, ils [=les *Exercices*] sont avant tout typiquement quenien »<sup>8</sup>.

En fait, il ne s'agit pas de l'histoire de la poésie au sens lyrique du terme, mais du langage poétique. Cependant, c'est ce changement théorique, propulsé notamment par la poétique jakobsonienne, qui accompagne la réception des *Exercices* ainsi que de l'Oulipo. Dans cette perspective, les textes de Queneau sont éminemment « poétiques », puisque la fonction poétique est la « dominante », et ce d'une manière exagérée. Rappelons la définition fondatrice de Jakobson : ce qui caractérise la fonction poétique du langage, c'est « l'accent mis sur le message pour son propre compte »<sup>9</sup>. On peut trouver des affinités entre cette définition et la remarque de Friedrich : seule la forme du message importe dans cette variation stylistique, d'autant plus que son contenu est *insignifiant*. À la limite, les *Exercices* sont des signifiants sans signifié. Cette interprétation formaliste pose cependant un problème, ou plusieurs : centrée sur la forme de l'œuvre, elle fait abstraction de sa dimension narrative.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>5</sup> « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, « Folio », Gallimard, 1965, pp. 42-43.

<sup>6</sup> Ce n'est pas le cas de Friedrich, puisque l'histoire de l'Oulipo commence là où finit son livre.

<sup>7</sup> Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, « Idées », 1981, p. 421. Queneau a lui-même donné une dimension oulipienne à l'œuvre lors de ses remaniements dans les années 1960 et 1970. Sur ce sujet, voir « Notice » d'Emmanuel Souchier pour les *Exercices* dans R. Queneau, *Œuvres complètes*, t.III, *op.cit.*, p. 1551 et s.

<sup>8</sup> J.-M. Catonné, *Queneau*, Pierre Belfond, 1992, p. 186.

<sup>9</sup> R. Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Minuit, « Double », 1963, p. 218.

L'histoire du roman a également tenu compte des *Exercices*. Ce fait à lui seul montre que le cadre narratif de cette œuvre n'est pas inexistant. Il n'en est pas moins vrai qu'il pose un problème de sens. Si celui du roman relève du rapport entre l'homme et le monde, les *Exercices* s'éloignent du genre romanesque, car la « relation », au double sens du terme, de l'homme et du monde est insignifiante. C'est sur cette nouveauté à l'égard de la conception traditionnelle du roman qu'insiste Gerda Zeltner. Elle remarque par ailleurs que Queneau développera cette thématique dans *Pierrot mon ami* : comme le « héros » des *Exercices*, Pierrot incarne « Personne », c'est-à-dire une « existence absolument creuse »<sup>10</sup>. Il est donc légitime de tenir compte du contenu des *Exercices* et l'envisager dans le contexte du roman : l'évolution de l'écriture romanesque chez Queneau participe à la conception de l'œuvre.

Cependant, Zeltner ne s'engage pas dans l'analyse du cadre narratif. Ce qui l'intéresse est la conséquence qu'aurait eu sur la forme l'abandon du « sujet » traditionnellement romanesque : « Il n'est plus question de destin personnel, écrit-elle, dans l'univers de Queneau. Il s'ensuit donc que tout caractère personnel est refusé à la langue comme au style »<sup>11</sup>. Le romancier n'a plus à chercher un style *adéquat* à un contenu insignifiant, ce qui lui permet de jouer uniquement sur les formes ; si sens il y a dans cette œuvre, il ne provient pas du rapport entre le personnage et une partie du monde à laquelle il a affaire, mais de la forme du langage, du « style » détaché du contenu. Zeltner fait ainsi écho à Friedrich : « L'homme lui-même n'a plus d'importance, c'est le discours qui prime »<sup>12</sup>. L'historien de la poésie remarque dans les *Exercices* l'absence du « signifié », l'historienne du roman celle du « sujet ». Dans tous les cas, les *Exercices* sont pour eux l'œuvre d'un formaliste.

## II. Le fait insignifiant ?

Les *Exercices* se trouvent donc au croisement du roman et de la poésie, mais les différentes interprétations convergent vers une lecture formaliste. Or, nous avons utilisé jusqu'ici les termes sujet, signifié ou contenu sans les distinguer les uns des autres pour les opposer au côté formel de l'expression langagière. Ce que nous voulions montrer, c'est que la virtuosité formelle et la trivialité du fait font souvent oublier le cadre narratif. En réalité, celui-ci ne constitue pas une problématique sémiologique sur laquelle repose l'interprétation formaliste. En d'autres termes, il ne concerne pas une opposition dichotomique comme « forme / contenu » ou « signifiant / signifié ». Il est, répétons-le, un produit langagier qui assure l'univers de la fiction par son effet sur le lecteur. Il faudra donc examiner le cadre narratif des

---

<sup>10</sup> G. Zeltner, *La Grande aventure du roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Gonthier, « Grand format méditations », 1967, p. 80 et s.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 78.

*Exercices* tant dans sa thématique que dans sa structure.

« « U » ne histoire banale et stupide », « le même petit fait insignifiant », « le plus mince et le moins intéressant des sujets »<sup>13</sup>, tels sont les clichés qui qualifiaient les *Exercices* depuis leur publication. Par la trivialité de son sujet, le cadre narratif des *Exercices* n'a guère attiré l'attention des critiques, si ce n'est pour critiquer cette trivialité elle-même<sup>14</sup>. Par ailleurs, l'auteur souligne lui-même la « factidiversalité », comme dirait Zazie, de l'anecdote : il précise dans le prière d'insérer qu'il a choisi « un même petit fait qui est à peine l'ébauche d'une anecdote »<sup>15</sup> ; trois ans plus tard, il prétendra être parti d'« un incident réel »<sup>16</sup>. Queneau semble vouloir faire croire au lecteur qu'il a choisi *par hasard* cet incident sans importance dans sa vie et que ce « petit fait » aurait pu être *n'importe quel autre* : « en tout cas, dit-il, mon intention n'était vraiment que de faire des exercices »<sup>17</sup>. Nous n'avons aucune raison de douter de la sincérité de l'auteur. Sans doute, Queneau a-t-il vu un jeune homme au cou long dans un bus et l'a-t-il revu devant la gare Saint-Lazare. Il n'en est pas moins vrai que nous pouvons, et devons, douter de la gratuité de son choix : pourquoi ce fait et pas un autre ?

Le sujet de *l'homme dans la foule* s'inscrit dans une tradition littéraire depuis Baudelaire. L'homme qui sort de la foule constitue une thématique propre à Queneau. On voit que la première scène des *Exercices* est déjà écrite dans le premier paragraphe du *Chiendent*. Comme le narrateur des *Exercices* saisit par son regard une figure bousculée dans la foule, Pierre Le Grand, observateur, remarque une « silhouette » se détacher de ses semblables ; c'est ainsi que commencent les deux récits<sup>18</sup>. De surcroît, les deux observateurs sont à leur tour mis en scènes : l'un en tant que personnage du roman, l'autre par la variation stylistique.

Les deux scènes des *Exercices* se déroulent dans un autobus et devant une gare. Le transport en commun est aussi un *topos* qui marque l'œuvre de Queneau. De nombreux textes, dans tous les genres, le prennent pour thème et l'on voit dans ce passage des *Enfants du limon* se combiner certains thèmes des *Exercices* : la foule, l'attente pour le bus et surtout la

<sup>13</sup> Il s'agit de trois comptes rendus parus en 1947. Respectivement : C.C., *Une Semaine dans le monde*, n°55, le 31 mai 1947, p. 12 ; Galimard, *Nord-Eclair*, n°862, le 5 novembre 1947, p. 2 ; anonyme, *Bulletin critique du livre français*, tome II, n°6 juillet 1947, p. 4.

<sup>14</sup> Danilo Kis, le traducteur des *Exercices* en serbo-croate, s'en prend à Queneau : « En effet, si Queneau n'avait pas pris un « sujet insignifiant » pour thème de ses variations, les *Exercices de style* n'auraient rien perdu de leur intérêt technique, mais ils auraient gagné en contenu. Ces variations ayant été écrites pendant la guerre (1942–1944) et dans l'immédiat d'après-guerre, elles sonnent dans ce contexte historique, et malgré le désir légitime de l'écrivain de fuir la réalité, encore plus creux ». « Quelques notes sur les *Exercices de style* et leur traduction en serbo-croate », dans *Homo poeticus*, Fayard, 1993, p. 143.

<sup>15</sup> Art.cit..

<sup>16</sup> « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », *op.cit.*, p. 42.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Le Chiendent*, dans *Œuvres complètes*, t.II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 3.

querelle dans la voiture et l'occupation d'une place libre.

Une foule nombreuse, et féroce, attendait le BE au coin de la rue Tronchet. Deux autobus passèrent complet ; Mme Hachamoth que son numéro d'ordre n'autorisait qu'à des espoirs lointains ramassa discrètement par terre celui d'un monsieur qui las d'attendre venait de se jeter dans un taxi.

[...] En effet, quelques instants après, elle grimpait seule élue dans un Madeleine-Avenue de Madrid. Après avoir engueulé un voyageur gras qui occupait une banquette à lui tout seul, elle le submergea de ses paquets.<sup>19</sup>

Ce n'est pas tout. Queneau reprend cette thématique dans *Zazie dans le métro* : Gabriel aura à son tour une altercation à la gare d'Austerlitz ; sa cause se rapporte elle aussi aux *Exercices*, puisqu'elle est une question d'élégance.

Les sujets des *Exercices* relèvent donc de l'imagination romanesque de Queneau. La gratuité du choix thématique n'est qu'une apparence trompeuse. Si l'auteur a insisté sur ce point, c'est avant tout parce que la littérature consiste pour Queneau moins dans les faits relatés que dans la manière de les raconter<sup>20</sup>.

Au-delà des références dans l'œuvre de Queneau, la querelle s'inscrit dans une vieille tradition rhétorique. Michel Deguy a justement observé derrière le procédé littéraire « la scène de la rhétorique, la scène « aristotélicienne » de la persuasion, du vraisemblable, de la relation des faits, des « versions » adverses, des arguments du témoignage... »<sup>21</sup>. Pour lui, les *Exercices* sont « guerre de récits et récits de guerre » autour d'une hypothétique vérité : à qui attribue-t-on la responsabilité de l'altercation ? Ce thème est lié à la structure de l'œuvre, car un drame juridique y prend forme : quatre-vingt-dix-neuf « styles » se transforment en quatre-vingt-dix-neuf « témoignages » sur un fait divers. Pour Claude Debon, la recherche de la vérité est une sorte d'enquête policière<sup>22</sup>. Cet usage détourné du roman policier se trouve également dans *Les Temps mêlés* et surtout dans *Pierrot mon ami*. Queneau s'intéressait à ce genre depuis la fin des années 1930. Qu'ils s'appuient sur la rhétorique ou le roman policier, les deux critiques essaient de trouver une instance sur laquelle reposent toutes les versions,

---

<sup>19</sup> *Les Enfants du limon*, *ibid.*, p. 797.

<sup>20</sup> On peut considérer également cette insistance comme un manifeste discret pour une poétique du fait divers. Sur ce sujet, voir Sjeff Houppermans, « D'un Raymond l'autre. Faits divers chez Roussel et Queneau », in *Écrire l'insignifiant : Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, Rodopi, 2000, p. 7-24.

<sup>21</sup> M. Deguy, « Exercices de style (Queneau) », dans *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Hachette, 1986, p. 181.

<sup>22</sup> Cl. Debon, « *Exercices de style* de Raymond Queneau ou les genres dans leur éclat (de rire) », in *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 192.

en l'occurrence la « vérité » sur le fait divers. Nous prenons également ce parti. Car, selon notre hypothèse, c'est cette instance qu'assure le cadre narratif.

### III. Le fondement rhétorique du cadre narratif

Chaque version des *Exercices* est censée raconter un même fait, si trivial qu'il soit. La question est de savoir s'il y a quatre-vingt-dix-neuf cadres narratifs ou non. En d'autres termes, il s'agit de discerner derrière la variation formelle un cadre narratif qui constituerait un « degré zéro ».

Le narrateur est à première vue multiple. On peut trouver de nombreux indices dans les textes. Il se présente comme « ARCTURUS » dans « Télégraphique », écrivain amateur dans « Maladroit », « le poète au gai pompon » dans « Ode » etc.. À ces narrateurs objectifs s'ajoutent les deux acteurs de la querelle dans « Le côté subjectif » et « Autre subjectivité »<sup>23</sup>. De surcroît, la narration n'est jamais identique dans les détails. Il en résulte que les « témoignages » sur la température, sur l'heure qui sépare la première rencontre de la deuxième, sur l'apparence du jeune homme, etc. ne coïncident pas. Qui plus est, les paroles du jeune homme et celles de son ami ne sont jamais rapportées de la même façon et leur contenu varie : selon les uns, le jeune homme prétend que son voisin lui a marché sur les pieds, selon les autres, il s'est plaint de la bousculade. Puis, le parti pris de chaque narrateur pénètre toujours son récit, comme dans cette citation de « Composition de mots » : « Vous me bousculapparaissent »<sup>24</sup>.

Les quatre-vingt-dix-neuf versions sont racontées par quatre-vingt-dix-neuf narrateurs différents. Si l'on assimile le narrateur de chaque version au cadre narratif, l'unité narrative éclate. C'est l'avis de Jacques Neefs qui ne distingue pas de degré zéro : « Il est impossible de dire que nous avons là 99 versions de la même histoire, puisqu'un tel texte montre précisément qu'il n'y a pas de degré zéro d'une histoire, que « style » fait la version *et* histoire »<sup>25</sup>. Cependant, cette interprétation pose problème, car elle fait abstraction d'une grande partie des textes. Comment peut-on « comprendre » une version comme « Interjections » sans se référer au « degré zéro d'une histoire » ? C'est l'intelligibilité des différentes versions qui est mise en question.

En fait, les *Exercices* se divisent en deux parties : ceux qui se comprennent à la première lecture et ceux qui ne se comprennent pas ; plus précisément, ceux dont le cadre narratif est évident et ceux qui exigent une « traduction » pour saisir leur dimension narrative. « Nota-

<sup>23</sup> *Exercices de style*, in *Œuvres complètes*, t.III, *op.cit.*, p. 41, pp. 34–35, p. 43, p. 12. Nous utilisons désormais le sigle *ES* pour cet ouvrage.

<sup>24</sup> *ES*, p. 13. Sur ces points, voir Cl. Debon, « *Exercices de style...* », *op.cit.*, pp. 193–194.

<sup>25</sup> J. Neefs, « Queneau, Perec, Calvino : création narrative et explorations logiques », in *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XXV, Heft 2, 1986, p. 206. (En italique dans le texte.)



tions » et « Récit » constituent le pôle du premier groupe, « Interjections » celui du deuxième. Entre les deux, il y a des textes ambigus qui exigent plus ou moins la reconstitution du cadre narratif comme « Tanka ». Les textes qui appartiennent au deuxième groupe posent donc le problème sémantique. Intéressons-nous à « Interjections » :

Psst ! heu ! ah ! oh ! hum ! ah ! ouf ! eh ! tiens ! oh ! peuh ! pouah ! ouïe ! hou ! aïe ! eh ! hein !  
 heu ! pfuitt !  
 Tiens ! eh ! peuh ! oh ! heu ! bon !<sup>26</sup>

Hors contexte, ce texte ne *présente* que des bruits sans signification. Pour comprendre cette version, le lecteur se référera au cadre narratif. C'est par ce procédé que « Psst » *représente* le bruit de l'autobus, « heu !... » les cris de la foule dans la bousculade, « aïe ! eh ! hein ! » la querelle, etc.. La division en deux paragraphes permet ainsi de distinguer les deux scènes. Le cadre narratif ne permet pas seulement la lisibilité du texte, mais aussi renvoie le texte à l'univers de la fiction.

Pour qu'il y ait *représentation*, il faut donc un cadre narratif. Nous retrouvons ainsi la question : est-ce que le cadre narratif qui rend un texte comme « Interjections » intelligible se dégage d'un seul texte, par exemple « Notations », ou de l'ensemble des textes, c'est-à-dire du « contexte » ? Il semble que c'est à ce dernier qu'on se réfère. En effet, on n'a pas besoin de confronter deux versions ; on construit une grille de lecture ou un système sémantique à travers différentes versions. Force est donc d'admettre qu'il existe un degré zéro du cadre narratif, qui sous-tend l'univers de la fiction des *Exercices*.

Reste à examiner comment ce degré zéro du cadre narratif se forme et s'impose dans et par la lecture. La rhétorique nous fournit les notions pour éclaircir le problème. Relisons à cet égard la phrase déjà citée du prière d'insérer : « Et le lecteur imaginera facilement d'autres trucs, auxquels il pourra se livrer, si le cœur lui en dit ». Elle indique que l'œuvre est ouverte et que, du point de vue rhétorique, le lecteur lui-même peut « facilement » participer à l'œuvre au niveau du « style », c'est-à-dire de l'élocution<sup>27</sup>.

Comme nous l'avons vu, ces mots de Queneau annoncent l'Oulipo en ceci qu'ils font de l'œuvre une matrice de textes « potentiels ». En effet, il y a des textes oulipiens tels que « Lipogramme » dont les contraintes formelles sont manifestes. Cependant, les contraintes plus fondamentales pour l'œuvre dans son ensemble ne sont pas liées aux formes ou aux « styles », mais à la structure narrative et au thème. Cela revient à supposer qu'il y a une ins-

<sup>26</sup> ES, p. 63.

<sup>27</sup> Par le mot de « style », nous entendons l'élocution. C'est pour cette raison que nous ne faisons pas la distinction entre les styles, les états de la langue, les genres littéraires, etc. qui constituent les *Exercices*.

tance organisatrice pour toutes les versions actualisées ou potentielles et que cette instance relève non pas de l'élocution, mais de l'invention et de la disposition. Aussi peut-on penser qu'il y a le Narrateur derrière l'ensemble des versions. Nous allons examiner la pertinence de cette hypothèse.

### a) La disposition

Nous commençons par la structure narrative. Elle est simple : un narrateur raconte deux événements centrés sur un personnage. La première scène est une querelle et la deuxième, une conversation apparemment amicale<sup>28</sup> et c'est une simple coïncidence qui relie les deux scènes. Il s'agit donc d'un sketch à deux scènes. Effectivement, la plupart des textes ont deux paragraphes, et cela surtout dans les versions qui sont proches du deuxième groupe. Cette structure est respectée dans toutes les versions, sauf deux : « Autre subjectivité » et « Maladroit ». Dans la première, le narrateur est un des acteurs de la querelle, il n'assiste pas à la deuxième scène, mais il la suggère. La deuxième version est plus significative, car le narrateur est représenté en train d'écrire. L'écrivain maladroit n'écrit pas la deuxième scène faute de « transition » : « Tiens j'ai déjà raconté la moitié de mon histoire. [...] Mais il reste le plus difficile. Le plus calé. La transition. D'autant plus qu'il n'y a pas de transition. Je préfère m'arrêter »<sup>29</sup>. Cette transgression ponctue l'œuvre puisque c'est la cinquantième version, et attire l'attention du lecteur à la fois sur l'acte d'écrire et sur l'agencement général.

Quelle est alors la portée de cette structure narrative ? Elle se situe d'abord dans la technique narrative de Queneau : la structure à deux parties est partagée par certains textes courts qu'il a écrits parallèlement aux *Exercices*. « À la limite de la forêt » (écrit en 1940) a deux parties, mais c'est surtout « En passant » (écrit probablement dans les années 1940) qui a une affinité particulière avec les *Exercices*<sup>30</sup>. Dans ce texte théâtral, la même action est répétée deux fois par différents personnages.

Revenons à la structure narrative des *Exercices*. On peut se demander pourquoi il y a deux scènes. Si le but de Queneau n'était, comme il le prétend, que de faire des exercices, il aurait pu se contenter d'une seule scène : la première constitue à elle seule un sketch. Il y a donc un souci de la composition. L'écrivain maladroit nous suggère une piste à cet égard : sans doute, Queneau cherche-t-il à créer une « transition ». Celle-ci est caractérisée par le passage du rapport hostile au rapport amical. Elle ne relève pas toutefois de la logique, mais du hasard. La fonction de cette coïncidence est d'inciter le lecteur à chercher la causalité. Pourtant, l'historiette n'en dit rien et suspend ainsi l'attention du lecteur. Ce qui donne un caractère

---

<sup>28</sup> « Apparemment » seulement, parce que le protagoniste se montre hostile envers son ami dans « Le côté subjectif » (*ES*, p. 12).

<sup>29</sup> *ES*, p. 35.

<sup>30</sup> Ces deux textes sont repris dans *Contes et propos*, Gallimard, « Folio », 1981.

quelque peu onirique au récit, grâce auquel l'univers de fiction décolle légèrement de la réalité et du réalisme. Il faut se rappeler que le récit de rêve constitue une grande préoccupation pour Queneau durant toute sa vie. On peut trouver de nombreuses notes sur les rêves dans ses *Journaux*<sup>31</sup>. Ne se contentant pas de noter des rêves « authentiques », il est allé jusqu'à pratiquer une parodie du récit de rêve<sup>32</sup>. L'histoire des *Exercices* vient de la même veine<sup>33</sup>.

## b) L'invention

Nous avons vu que le choix des thèmes repose sur l'imaginaire de Queneau. Ces thèmes principaux — la foule, le transport en commun, l'altercation et le conseil d'élégance — constituent le noyau de toutes les variations formelles et, à ce titre, une instance narrative au niveau de l'invention. Leur fonction est donc de rappeler l'univers romanesque de Queneau.

Cependant, l'instance narrative ne rattache pas uniquement le choix des thèmes à l'auteur, mais oriente également le lecteur. Nous examinons à cet égard la première scène : comment constitue-t-on l'image du héros ? Celui-ci est d'emblée présenté comme un « type » au cou « trop » long et dans des habits singuliers sinon bizarres, qui fait des reproches à un voisin sur un « t » on pleurnichard qui se veut méchant » et qui « se précipite » vers une place libre (« Notations »)<sup>34</sup>. On voit déjà le parti pris du narrateur dans cette présentation « neutre ». Désormais, il est intéressant de comparer les versions suivantes pour constituer l'image du héros du point de vue le plus objectif possible dans l'optique de la recherche de la « vérité » à travers les « témoignages ». Il est à noter que ce processus s'effectue uniquement à travers les textes du premier groupe. Quatre points peuvent faire l'objet d'une vérification : l'apparence du héros, les caractéristiques de sa voix, le bien-fondé du reproche et la signification de la précipitation vers une place libre.

Nous pouvons nous passer de l'étude exhaustive du lexique, et nous nous limitons à repérer quelques traits significatifs. « Ridicule » est l'adjectif qui apparaît le plus souvent pour qualifier le héros. Cinq des dix premières versions contiennent cet adjectif<sup>35</sup>. Il est vrai que la fréquence du mot diminue par la suite ; ce phénomène est sans doute lié aux différentes étapes

<sup>31</sup> *Journaux 1914–1965*, Gallimard, 1996.

<sup>32</sup> Ces textes sont rassemblés sous le titre de « Des récits de rêves à foison » dans *Contes et propos*.

<sup>33</sup> Nous pouvons signaler également la dimension surréaliste de cette historiette. Celle-ci repose sur le mélange des détails de la vie quotidienne, l'autobus S, la gare Saint-Lazare, l'heure de l'affluence, etc., et des détails frappants, le cou long, le cordon autour du chapeau ou le bouton supplémentaire, etc.. Chercher l'extraordinaire dans la vie quotidienne est un procédé cher aux surréalistes. Sous cette optique, il sera permis de prendre la coïncidence pour un hasard objectif. Si cette interprétation est juste, les dernières phrases de l'écrivain maladroit deviennent piquantes : il dit qu'il n'y a pas de transition, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de hasard.

<sup>34</sup> *ES*, p. 5.

<sup>35</sup> *ES*, p. 5, pp. 7–9.

de la rédaction. Toujours est-il que les narrateurs choisissent des mots semblables : « une tête stupide, ornée d'un chapeau grotesque » dans « Présent », « « a » u col démesuré, à l'haleine putride » dans « Alexandrin », « « l » e plus con d'entre ces cons était un boutonneux au sifflet démesuré qui exhibait un galurin grotesque [...] » dans « Injurieux », « une tête aussi fade que plombagineuse » dans « Précieux », etc.<sup>36</sup>. Aucun narrateur, sauf le jeune homme lui-même, ne fait de compliment sur son apparence : il s'en moque ou il s'en passe<sup>37</sup>.

Le héros n'est pas seulement « ridicule » par son apparence, mais aussi « lâche et rouspéteur » (« Rêve ») par sa voix et son comportement<sup>38</sup>. Aucun narrateur ne le considère comme courageux. Au ton « pleurnichard » de son reproche qui est évoqué à plusieurs reprises s'ajoutent ces phrases : « Ce crétin pique soudain une crise hystérique » dans « Médical » ; il « interpella son voisin avec une arrogance qui dissimulait mal un caractère probablement veule » dans « Modern style » ; il « « i » l a dit des paroles de la plus grande méchanceté à un pauvre meussieu » dans « Paysan », etc.<sup>39</sup>. Quant à la précipitation vers une place libre, elle est interprétée comme une fuite : « mince alors ! mais non ! il se dégonfle ! le type ! au long cou ! » dans « Exclamations » ; il « se dégonfle » également dans « Aparté » : « *[il] a l'air de chercher la bagarre, mais il se dégonflera [...]* »<sup>40</sup>. Le narrateur de « Moi je » est sans doute celui qui montre la plus grande sympathie envers le héros. Il n'en est pas moins vrai qu'il lui reproche de sa lâcheté : « Moi je comprends ça : un type qui s'acharne à vous marcher sur les pinglots, ça vous fout en rogne. Mais après avoir protesté aller s'asseoir comme un péteux, moi, je comprends pas ça »<sup>41</sup>.

Certes, le héros est « râleur », mais on pourrait le tolérer si son reproche était juste. Les narrateurs sont, nous l'avons vu, peu fiables sur ce point : selon les uns, le héros prétend que son voisin lui a marché sur les pieds, selon les autres, il s'agit d'une simple bousculade. Il semble que personne n'ait vu la cause de la querelle, si bien qu'on ne peut juger le bien-fondé du reproche. En réalité, nous pouvons établir la « vérité » : il suffit de comparer les « témoignages » des deux acteurs. L'« accusé » reconnaît, dans « Autre subjectivité », sa méchanceté quant à la bousculade, mais pas le fait qu'il a marché sur les pieds du héros<sup>42</sup>.

Il semble en effet adopter une tactique juridique qui consiste à reconnaître le mobile et une partie du fait. Cependant, on peut penser que c'est la version la plus proche de la réalité, car la version du héros est équivoque.

<sup>36</sup> *ES*, p. 21, p. 23, p. 57, p. 63.

<sup>37</sup> On peut faire une autre exception pour « Prière d'insérer » (*ES*, p. 17). Le jeune homme est présenté comme « un personnage assez énigmatique », « ce mystérieux individu ».

<sup>38</sup> *ES*, p. 8.

<sup>39</sup> *ES*, p. 57, p. 60, p. 62.

<sup>40</sup> *ES*, p. 26, p. 31. (En italique dans le texte.)

<sup>41</sup> *ES*, p. 25.

<sup>42</sup> *ES*, p. 12.

Un peu auparavant, rembarqué de belle façon une sorte de goujat qui faisait exprès de me brutaliser chaque fois qu'il passait du monde, à la descente ou à la montée.<sup>43</sup>

On peut en déduire la « vérité » sur cet incident : l'homme a bousculé volontairement le héros, mais il ne lui a pas marché sur les pieds. De plus, il a bien pu cacher sa méchanceté, si bien que pour ceux qui assistaient à la scène, le coupable est plutôt le héros : c'est lui qui a commencé. Cette version correspond en effet au point de vue de la plupart des narrateurs : l'homme qui a bousculé le héros n'est souvent qu'« un autre voyageur », « un monsieur » ou « son voisin ». Certains le défendent explicitement : pour le narrateur d'« Anglicismes », c'est « un respectable seur » et certains assurent que l'accusation est injuste<sup>44</sup>.

On doutera que ces narrateurs aient vu la scène. Cela importe peu, car ce sur quoi nous voulons insister par cette « enquête policière », c'est le parti pris général des narrateurs à l'égard du héros, qui s'éclaircit et se confirme dans et par la lecture. Tous les narrateurs, ou presque, sont fermes envers le héros : ils le trouvent ridicule et le condamnent. La version du héros elle-même concourt à confirmer l'authenticité de leur parti pris. Effectivement, le livre dans son ensemble repose sur une intention qui consiste à provoquer le rire en ridiculisant le héros et c'est l'instance narrative qui soutient cette intention. Cette instance narrative munie d'une intention, c'est ce que nous voulons appeler le Narrateur. Or, nous avons eu plusieurs occasions de suggérer que ce Narrateur évoque l'univers romanesque propre à Queneau ; d'où la tentation d'identifier le Narrateur à l'auteur. Elle semble légitime, à moins qu'il ne s'agisse pas de Queneau en personne mais d'une figure de l'auteur qui apparaît en filigrane tant dans les thèmes que dans la structure narrative. Nous ne sommes pas dans l'écriture autobiographique. Cette réserve faite, on peut admettre avec Michel Deguy la « confiance » qu'inspire le Narrateur-Queneau chez le lecteur :

Cette confiance favorise une identification gratifiante du lecteur avec le *Je* du témoin Narrateur, et de là avec l'Écrivain qui le délègue, maître des variations : les avatars du Narrateur sont les marionnettes dans la main démiurgique du scripteur, et bientôt je, lecteur, prends désir et confiance dans ma capacité d'en faire autant [...], sans trop faire attention au fond des choses ; la littérature se ferait en se jouant...<sup>45</sup>

Cette analyse montre clairement le mécanisme de la production potentielle des textes par le lecteur : celui-ci, « si le cœur lui en dit », ne peut imaginer « d'autres trucs » qu'à condition de se transformer lui-même en un narrateur, en une « marionnette », c'est-à-dire d'accepter à

---

<sup>43</sup> *ES*, p. 12.

<sup>44</sup> *ES*, p. 49.

<sup>45</sup> M. Deguy, art.cit., p. 190. (En italique dans le texte.)

travers la lecture le cadre narratif qu'impose le Narrateur-Queneau.

### c) L'élocution ou la répétition du cadre narratif

Nous pouvons conclure de cette analyse rhétorique qu'il y a un cadre narratif dans les *Exercices* et que sa fonction est de rattacher l'œuvre à l'imagination romanesque de Queneau et de servir de référence pour les versions non-narratives. Ce fait ne signifie pas cependant que les *Exercices* sont un roman, car la singularité de l'œuvre consiste dans le « style », dans l'élocution, c'est-à-dire dans la manière de mettre le cadre narratif en forme : la différence et la répétition. Le même cadre narratif se répète chaque fois d'une manière différente. Plus que la variation formelle, c'est la répétition qui pose problème à l'égard du statut du cadre narratif et par conséquent du statut générique de l'œuvre : elle a une fonction équivoque.

Par la répétition, le cadre narratif affermit son statut et celui du Narrateur. Les textes du deuxième groupe illustrent ce processus. Revenons à « Interjections ». Nous avons déjà remarqué que l'intelligibilité d'un tel texte dépend du cadre narratif ; d'ailleurs, son actualisation ne peut se produire qu'en entraînant le parti pris du Narrateur. En effet, la tentation du lecteur de s'appuyer sur le cadre narratif est plus forte lorsque le texte est incompréhensible. Dans les textes du deuxième groupe, le cadre narratif se (re)constitue ainsi dans sa nudité. Il s'ensuit que, paradoxalement, « Interjections » est la version la plus proche du degré zéro. Or, pour mettre en œuvre le cadre narratif, le lecteur doit connaître la règle du jeu : le cadre narratif se répète. Attiré par la variation formelle, c'est-à-dire par la différence à l'égard des versions précédentes, le lecteur est amené à oublier la répétition. L'élocution cache ainsi l'instance narrative que constituent la disposition et l'invention. La répétition du cadre narratif devient alors *automatique* : plus il se répète, moins on y pense. La « confiance » repose sur ce mécanisme chez le lecteur : sans en prendre conscience, le lecteur mobilise la structure narrative, le thème du cadre narratif et le parti pris du Narrateur.

D'autre part, la répétition fait éclater l'unité narrative de l'œuvre au niveau de l'élocution. Contrairement à celui du roman, le cadre narratif des *Exercices* n'encadre pas les discours dans l'espace du livre : il est la matrice virtuelle de tous les énoncés, si bien qu'il ne concerne pas le « style ». Il se répète tant qu'il y a élocution, car le rapport entre le cadre narratif et l'élocution devient *arbitraire* : plus le cadre narratif est stable et important, plus il se détache de l'œuvre telle qu'elle est. Ainsi, la répétition donne un statut paradoxal au cadre narratif : celui-ci s'impose progressivement en tant qu'instance transcendante et transcendantale par rapport au texte en pulvérisant l'unité de l'œuvre.